
Luis Moya Blanco:

Centenario de El Escorial

1. El Escorial es una obra de arquitectura total que cuenta con una historia bien documentada y precisa, desde el principio de las intenciones de su fundador hasta la terminación de los últimos detalles. En este aspecto es un caso único, o poco menos. La minuciosidad de Felipe II se extendió a los colaboradores de todo género con que contó, y entre todos dejaron un ingente repertorio de noticias autógrafas cuyo conocimiento sigue creciendo en estos días. Además, se dio la suerte de que hubo cronistas fieles aunque con limitaciones, que fueron testigos de los trabajos, y entre ellos el que hizo su relato en tan buena prosa como la del Quijote, en opinión de Unamuno: Fray José de Sigüenza. La misma precisión documental hace más visibles los vacíos que aparecen en la larga serie de hechos que relatan. También resaltan las faltas de información y las parcialidades de los mismos testigos presenciales, pues ninguno podía estar a la vez en los varios centros donde se decidía y en los numerosos tajos de la obra. Todo esto se observa mejor en el relato de Sigüenza que en cualquier otro, por el propio hecho de ser el más amplio y claro de todos. Además, las contradicciones abundan en tan gran masa de fuentes documentales.

En consecuencia, la necesidad de verdaderos historiadores críticos se hace sentir en este caso más que en otros normales; se explica el gran número de estudios serios que se han sucedido desde hace

un siglo, aproximadamente. En este tiempo se han sentado las bases para comprender el edificio en cuanto obra de arquitectura y su verdadera génesis, dejando en su justo lugar las invectivas y los panegíricos de que ha sido objeto desde el tiempo de su construcción, y más desde la época romántica; tanto las primeras como los segundos no veían en El Escorial otra cosa que el retrato de un personaje odiado o admirado en sus aspectos políticos y religiosos, y olvidaban el estudio de la calidad de ese retrato. Se aplicaba un juicio de valor que no se emplea en la pintura: por ejemplo, el arte de un retrato de Velázquez no es mejor si el retratado fue un hombre virtuoso; esta opinión es aceptada por todos los que contemplan la obra pictórica.

Los estudios que componen este catálogo exponen parte de la realidad objetiva que se conoce hoy, como resultado del examen de las fuentes documentales y del propio edificio; este conocimiento es más extenso y profundo ahora que en tiempos anteriores, y seguirá aumentando con los descubrimientos que vayan haciendo los meritorios investigadores actuales y futuros. Con ellos aumentará el campo de la realidad sobre la que opera la historia crítica, y quizá obligue a cambiar algunas de sus apreciaciones.

2. Este cambio ha ocurrido ya a lo largo de las últimas décadas respecto del papel desempeñado por Juan Bautista de Toledo, considerado antes como poco importante; tal opinión empezó a modificarse a partir de intuiciones estéticas, más que

descubrimientos, de Secundino Zuazo, que se han confirmado con un estudio serio de la documentación entonces conocida, y sobre todo con la encontrada después en el Vaticano, de lo cual da cuenta Javier Rivera en su importante obra sobre este primer y decisivo arquitecto de El Escorial.

Los siete últimos años de su vida los empleó en España, y aquí desempeñó una labor prodigiosa por su variedad y cantidad: fue arquitecto, ingeniero hidráulico, urbanista, inventor y constructor de ingenios (para las obras de Aranjuez en particular). Es natural que no pudiese dedicar a El Escorial tanta atención como requería la gran obra, y de aquí provienen las quejas y también las disculpas que atribuían esta falta al trastorno mental que hubo de producirle la pérdida de su mujer y sus dos hijas; desde luego contó con el apoyo del Rey, según Sigüenza, pues aquél conocía más que nadie la enorme carga que había puesto sobre su arquitecto.

3. Al llegar a este punto, el presente Prólogo debe dirigirse a llamar la atención sobre los Estudios que siguen, en lo referente a la «Traza universal» de Juan Bautista y a sus orígenes, así como a la idea de la arquitectura que presidía las intenciones de Felipe II. Después de tantos datos como se han aportado, el resultado es que ni la «Traza» ni la «idea» desvelan su secreto, pues la apariencia escrita es que ambas quieren volver a la más pura arquitectura clásica romana, pero la realidad dibujada y construida lo desmiente.

→ En efecto, la «Traza» es un rectángulo dividido en tres zonas perpendiculares a la fachada, de las cuales la central es una «vía sacra» que empieza en la puerta principal, recorre teatralmente diversos ámbitos, y termina en el Sagrario; se prolonga aún más allá, aunque no visiblemente, hasta

las habitaciones Reales. No se ve esto con claridad en el dibujo de Sigüenza que representa la «Traza» esquemáticamente, pero sí en el grabado de Perret y en lo construido. Las dos zonas de los costados tienen también sus portadas en la fachada principal, pero tras ellas no hay, intencionadamente, ninguna circulación clara. Se ha querido ver un precedente de esta planta en los Benedictinos de Catania pero aquí falta el elemento fundamental de la composición: la «vía sacra» que prepara el ánimo para llegar al Lugar Santo. En Catania, la iglesia está en la fachada principal; puede haber servido de modelo para el gran monasterio de Mafra, cerca de Lisboa, hecho dos siglos después. Ningún precedente se ha encontrado para la organización escurialense, pero hay muchos en el Medio Oriente: el más antiguo puede ser el templo de Medinet-Habu, de Ramsés III, y después varios alcázares de la alta Edad Media, entre los siglos IV y IX; el inconveniente es que ninguno de ellos ha podido ser conocido por los autores de El Escorial, ni siquiera por relatos de peregrinos, viajeros o comerciantes, pues no hay noticias de ellos en la numerosa documentación antes aludida. No sólo las plantas son muy semejantes en su organización a la escurialense, sino que los Alcázares tienen numerosas torres salientes en su contorno, como las diez que dibuja Sigüenza en su esquema de la «Traza» de Juan Bautista.

En cuanto a la visión de Ezequiel como antecedente de la «Traza», se puede creer, a través de Sigüenza, que puede haber servido de ejemplo para la distribución, aunque poco para la solución formal de ésta; además, el Templo de la Visión carece de torres salientes. No obstante, a través de la reconstrucción de Villalpando y del Prado publicada en Roma de 1598 a 1605, se observan mayores semejanzas, que no pudo causar el

libro por ser posterior a la terminación de El Escorial; pero Juan Bautista pudo quizá conocer los dibujos para los magníficos grabados, que por su arquitectura parecen más inspirados en Bramante que en Miguel Ángel, y ser por tanto muy anteriores a la fecha de la publicación.

Las influencias europeas en la «Trazas» son conocidas desde que Zuazo observó que toda la parte delantera de El Escorial, abarcando las tres zonas, es igual al Ospedale Maggiore de Milán, obra de Filarete. También Iñiguez hizo notar que cada mitad de esta parte delantera reproduce aproximadamente un hospital español del siglo XV, y con esta base hizo una interesante hipótesis sobre la génesis de la «Trazas», suponiendo que un típico hospital cruciforme, o convento análogo, con el atrio y la iglesia adosados a un costado como en San Esteban de Salamanca, ha sido convertido en simétrico repitiendo el hospital o convento al otro lado de la iglesia; después se cerraría el atrio con la crujía del vestíbulo y la biblioteca, y esto último está de acuerdo con lo que se sabe de la primera idea del Patio de los Reyes como atrio abierto.

Otro posible modelo europeo se ha creído encontrar en el palacio de Diocleciano en Spalato, que a semejanza de la «Trazas» de Juan Bautista reúne numerosas funciones en un solo «cuadro»; pero aquel es en el fondo un campamento romano, con las calles «cardo» y «decumano» que dividen su interior en distintas edificaciones, cada una con la estructura y escala que le corresponde (se asemeja, por el contrario, a los Alcázares de Oriente en las numerosas torres que flanquean su contorno).

La organización de Spalato no se parece en nada a la escorialense, y lo mismo puede decirse de otro posible origen europeo, muy curioso, que podría

deducirse de lo que expone Werner Müller («Die Heilige Stadt», Stuttgart, 1961) sobre las ciudades que se iban creando en Alemania en la época de los Staufen, inspiradas en el Templo de Salomón; son ciudades, no edificios, y más parecidas por tanto a Spalato que a lo prometido por su fuente de inspiración.

4. El programa que había de cumplir Juan Bautista era muy difícil; son conocidas las numerosas funciones heterogéneas para las que se destinaba la futura construcción. No hay datos que permitan conocer si se impuso al arquitecto la condición de reunir tan variados fines en un solo edificio, y que éste fuese un «cuadro» cerrado, o si fue iniciativa de Juan Bautista la solución unificadora en vez de la más sencilla de resolver el problema mediante pabellones; aunque éstos se mantuviesen unidos a un núcleo, podrían ser bastante autónomos en la composición y en la escala.

Sea cual fuere la solución de este problema, lo cierto es que la «Trazas» que copia Sigüenza, y que se siguió en lo esencial hasta terminar el edificio, muestra un bloque cerrado y aislado capaz de estar en cualquier parte, como el proyecto para San Pedro de Bramante o la Villa Rotonda de Palladio. Encerrar a la fuerza dentro de este bloque cristalográfico tantas funciones era un empeño difícil, que se convirtió en imposible al concretarse los detalles, así como algunas condiciones curiosas: como en el Templo de Salomón, en este edificio no podía entrar animal alguno, según explica Sigüenza con toda precisión; en consecuencia, hubo que construir el edificio de la Compañía para los animales de servicio y de sacrificio, y en el «cuadro» se hizo imposible el acceso de coches al patio del Palacio Real mediante una de tantas entradas acodadas como tiene el edificio: «Zaguán donde se apean las Personas Reales» es la desig-

nación que hace Juan de Herrera del vestíbulo de acceso al Palacio en la Lonja Norte. La Compañía no limitaba su programa al objeto indicado, que ocupaba sólo una pequeña parte del edificio; éste es grande, tanto que su patio es igual en superficie al de los Evangelistas. En general, la Compañía acogía todos los servicios de carácter manual que requería este gran conjunto autónomo puesto a media ladera de un monte, en plena naturaleza y lejos de cualquier ciudad.

Los «Oficios» de la Casa Real tampoco cabían en el «cuadro», de modo que se hicieron dos casas para ellos frente a la fachada norte. Eran necesarias en la práctica, pero también en la estética, pues gracias a ellas se dio a la Lonja Norte el carácter direccional que le convenía como acceso a la Lonja principal, donde está la gran entrada del Monasterio. Enfrente de ella estaba la montaña y su bosque, que llegaba hasta el camino que bordea las Lonjas, satisfaciendo así la necesidad de estar cerca de la naturaleza que sentía el Rey; los edificios que cierran ahora la Lonja principal por el norte y el poniente son obra de Villanueva, de muy buena arquitectura, pero que han destruido el admirable equilibrio entre lo natural y lo edificado que habían logrado los autores del conjunto escurialense.

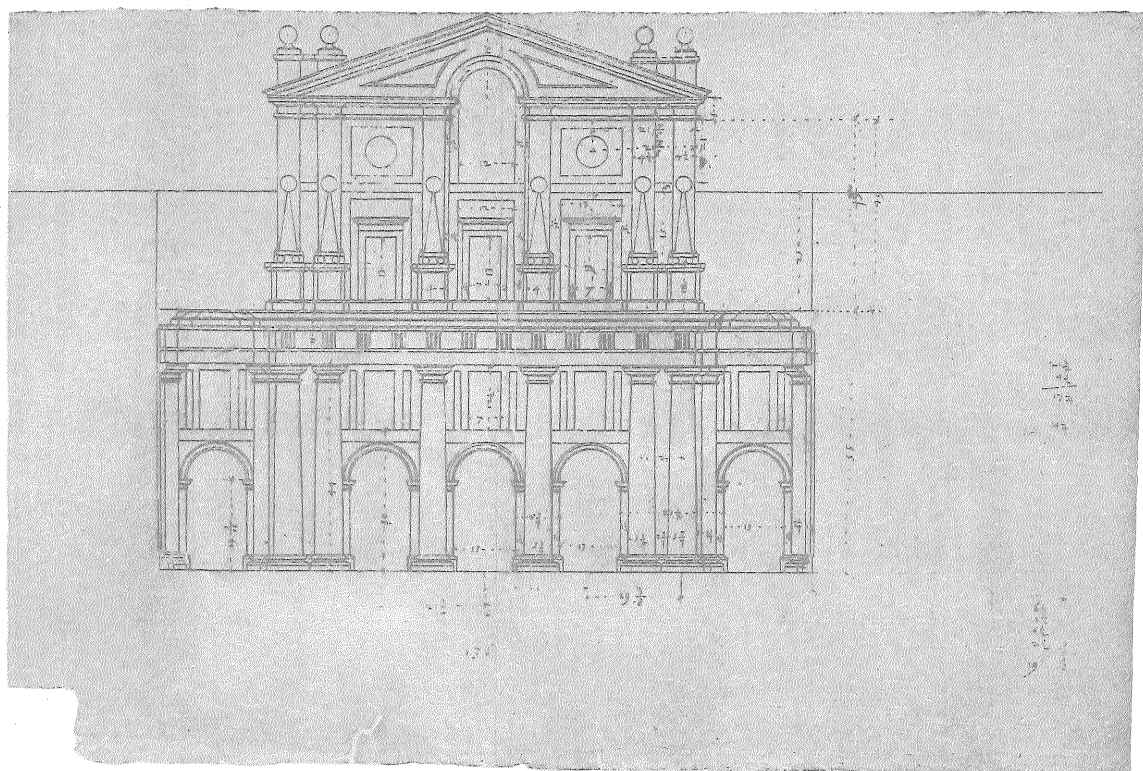
La Galería y el pabellón de Convalecientes también están fuera del «cuadro»; tienen fines prácticos, como el que indica su nombre, y se relacionan con la «Botica», verdadero laboratorio farmacéutico que trabajaba con primeras materias procedentes del propio Jardín de los Frailes, y otras traídas de distintos lugares de la Península y de América; también cumplía el objeto de resolver el encuentro de los diversos niveles de la Lonja, el Jardín y el camino hacia la Herrería. Pero el verdadero sentido de este edificio puede

ser estético, a juzgar por cómo se impone este aspecto sobre los fines prácticos, bastante modestos.

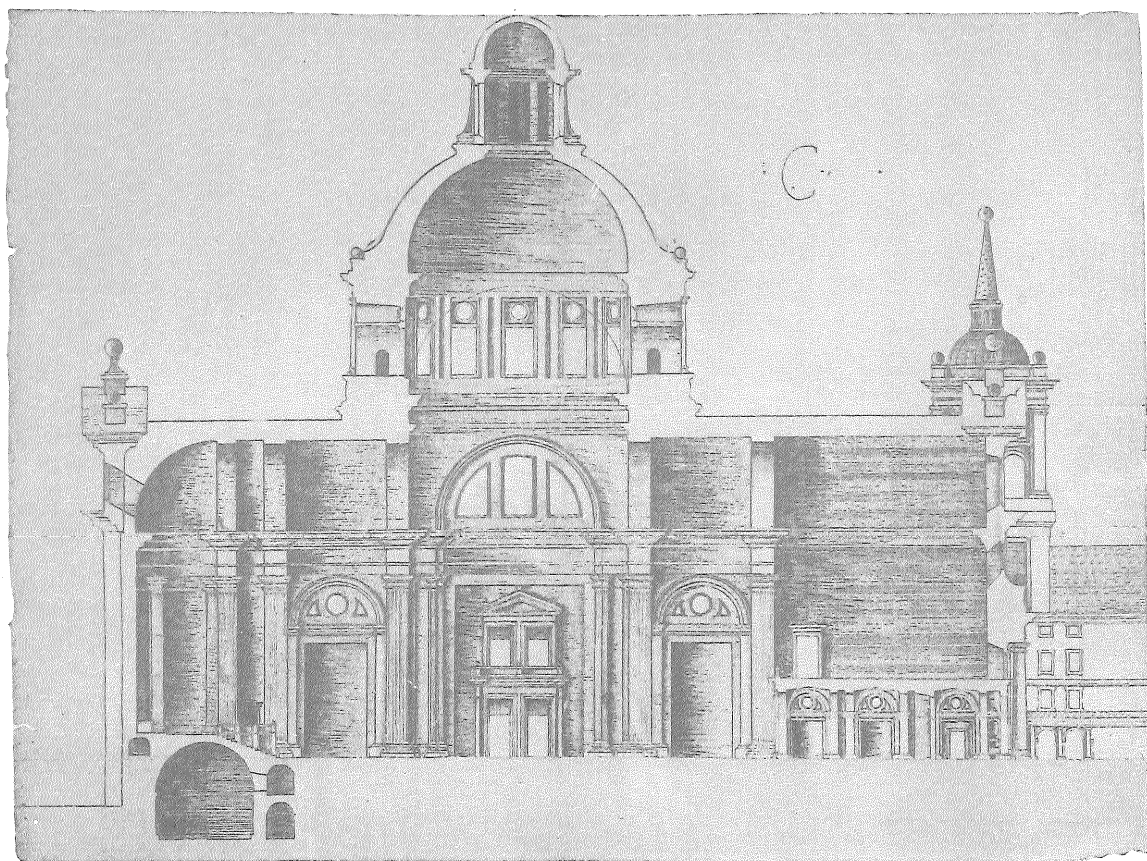
El grabado del libro de Villalpando y del Prado que representa el alzado del Templo hacia el Huerto de Getsemaní tiene los elementos de la fachada sur del Monasterio, pero deformados exageradamente. La fachada acaba en una torre, y al pie de ésta se prolonga con una ligera galería que es el contrapunto del gran macizo del edificio principal; la base de todo es un fundamento monstruoso con grandes arcos. Son los motivos que se encuentran en El Escorial, y dentro de la desproporción de lo grabado hacen ver la necesidad de la Galería de Convalecientes como complemento del gran bloque cristalográfico que es el «cuadro».

5. El edificio de Convalecientes, la Compañía y las dos Casas de Oficios, junto con el bloque de la «Traza universal», sus jardines en terrazas, los muros con arcos y el estanque, componen un conjunto unitario, como si se hubiera proyectado de una vez: la utilidad y la busca de una escenografía extraordinariamente eficaz parecen haber ido a la par en esta composición tan compleja. No hay pruebas, sin embargo, de que haya existido un proyecto de conjunto antes del principio de la obra, ni se sabe cuándo ni por quién se hizo en algún momento posterior desconocido, o si se fue haciendo poco a poco a lo largo de los trabajos. Lo cierto es que hay una gran distancia entre la

«Traza» esquemática dibujada por Sigüenza y el conjunto que se construyó. La primera es, como se ha indicado, el plano de un Alcázar del Oriente Medio, indiferente respecto de su entorno como si éste fuese el desierto de Siria. Las diez torres que rodean su perímetro no excederían sobre la altura de la masa general más que en las cúpulas



LAM. I



LÂM. II

semiesféricas que indican las fachadas «Palladiana» y «Alessiana» atribuidas a Juan Bautista. Sólo los remates cónicos colocados sobre las cúpulas desvirtúan el carácter oriental que tendría el conjunto si se hubiera construido.

La adaptación del bloque rígido de la «Trazas» a un terreno en pendiente, sin modificarla y valiéndose para esta operación de la necesidad de construir los edificios anejos que se han mencionado, es una de las hazañas más notables de la historia de la arquitectura: las dos Casas de Oficios resuelven el gran desnivel existente entre la actual calle de Floridablanca y la Lonja Norte; el Pabellón de Convalecientes hace lo mismo entre el nivel de las Lonjas y el del Jardín de los Frailes, como se ha indicado, y su basamento de arcos inicia el largo muro de contención de este jardín y lo liga al edificio pequeño, así satisface la necesidad visual de señalar la distancia entre el muro y el gran bloque del «cuadro» en su fachada al sur. El estanque al pie del Pabellón de Convalecientes es otro acierto que parece obedecer a un plan premeditado de conjunto del que nada se sabe, como queda indicado.

6. La «Trazas universal» de Juan Bautista de Toledo es un esquema abstracto, apto para cualquier lugar y para ninguno en concreto. Se ha expuesto cómo se adaptó al terreno elegido, un rellano en la ladera, utilizando elementos que no figuran en la «Trazas». Entre éstos, estaba en construcción en vida de Juan Bautista el muro con arcos que sostiene el Jardín de los Frailes; por tanto, este arquitecto hubo de completar la «Trazas» con todo o parte de lo necesario para adaptarla al emplazamiento, y se deduce necesariamente que decidió la diferencia de nivel entre la Lonja y el Jardín, y con ello la organización en alturas de la parte basamental del «cuadro». Al

fijar el nivel del Jardín quedaron decididos los pisos de las habitaciones Reales, que van contrapeados con los del bloque principal y resuelven así problemas de circulación de un modo que parece actual; no hay, en efecto, precedentes antiguos de esta disposición realizada deliberadamente, sino solamente algunos casos en que se aprovecharon y completaron construcciones existentes; ahora es frecuente proyectar la alternación de niveles de esta forma. Puede haber sido un «invento» más que añadir a los muchos de Juan Bautista que se van descubriendo.

Con todo ello se hace más grave el vacío de conocimiento sobre la persona de Juan Bautista de Toledo; su estilo de pensar y obrar es propio de un *uomo universale* seguidor de Leonardo (es de notar que ambos se apasionaron por los problemas hidráulicos, entre otras varias aficiones comunes). Pero se desconoce cómo se forjó tan gran personalidad, en la cual hacer arquitectura era una faceta más entre las muchas que presenta, como para Leonardo era la pintura. No se sabe qué había hecho para merecer el puesto de ayudante de Miguel Angel y el apoyo de Paulo III, ni cómo ni dónde se había educado y formado como arquitecto, ni se conoce ninguna obra suya anterior a esa ayudantía en la obra de San Pedro de Roma, que duró sólo un par de años. Tampoco se sabe por qué, sin más méritos conocidos que su trabajo con Miguel Angel en ese breve tiempo, fue llamado por el Virrey D. Pedro de Toledo para hacerse cargo de uno de los más importantes puestos que un arquitecto e ingeniero podía desear; sin duda, el Virrey poseía datos, secretos para nosotros, sobre Juan Bautista, quien ciertamente no le defraudó. La historia se repite con más importancia cuando Felipe II le llama para hacerle «su» arquitecto, y acierta en ese nombramiento: también debía conocer el secreto.

Por su muerte prematura, Juan Bautista trabaja sólo siete años con el Rey, pero le basta ese tiempo para dejar determinados de un modo definitivo muchos elementos esenciales de El Escorial. Entre ellos no figuran las cubiertas y flechas empizarradas, si los pocos planos que se conservan atribuidos a Juan Bautista son auténticos; es raro, pues el Rey, antes de serlo, había dado instrucciones desde Flandes para que el Palacio del Pardo se cubriese con pizarra a la manera de «estos Reynos», y había mantenido este deseo desde entonces para toda clase de Obras Reales.

7. Si Juan Bautista de Toledo es un misterio para nosotros, como puede afirmarse después de conocer el trabajo exhaustivo de Javier Rivera, el sucesor Juan de Herrera tiene la historia más documentada y más clara que puede desearse; así lo está demostrando Luis Cervera a lo largo de muchos años de investigaciones. Es un *uomo universale* como Juan Bautista, y coincide con éste en muchas de sus actividades: en la arquitectura y la ingeniería civil y militar, en la hidráulica y en la invención de máquinas. Juan de Herrera inventa un nuevo tipo de cercha para las cubiertas de El Escorial, y el «ingenio» para cortar hierro que ha descubierto Cervera; Juan Bautista, en cambio, había inventado compuertas y su maquinaria para las esclusas de Aranjuez y embarcaciones para transportar piedras. Ambos son autores de máquinas para las obras; el primero resolvió grandes problemas de terrenos pantanosos y ríos de caudales demasiados variables en Nápoles y en Aranjuez, y Herrera hizo la red de distribución de aguas y saneamiento de El Escorial, problema más modesto pero más delicado en aquella época. Por otra parte, Herrera es matemático, dirige la Escuela de Matemáticas de Madrid, y escribe el *Discurso de la Figura Cúbica* como ilustración geométrica de la obra de Raimundo

Lulio, de quien era constante estudioso (es curiosa la Fundación que instituyó para enseñar la doctrina luliana a los campesinos de su tierra natal).

Recordando lo que se sabe de las personalidades de Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera, puede deducirse que Felipe II no quería simples arquitectos para sus obras, sino hombres abiertos al mundo de la cultura en general y a los estudios que pudieran tener alguna incidencia con la arquitectura: por eso la filosofía de El Escorial es el resultado de la serie que empieza en Pitágoras y sigue con Platón, quizá con Plotino y algunos Herméticos y neoplatónicos, San Agustín (predominantemente, como señala Kubler), Lulio a través de Herrera, y los tratadistas del Renacimiento desde León Bautista Alberti; gracias a las exégesis de estos últimos se presenta Vitruvio como maestro directo y eficaz de los autores del gran edificio, según declara Sigüenza repetidas veces, aunque otras muchas veces se refiere al Templo de Salomón como modelo que influyó en todo, hasta en la organización de los trabajos de la construcción. Arias Montano debió tener mucha parte en este aspecto.

8. Las ideas de Sigüenza entrañan una contradicción, que se salva suponiendo el Templo de Salomón de estilo romano, como aparece en la interpretación de la Visión de Ezequiel según Villalpando y del Prado; dicen que Salomón, inspirado por Dios, no podía desconocer la «verdadera arquitectura». Esta se aplica a la composición de cada parte y a los alzados, pero el conjunto ofrece la división tripartita mencionada, con la «vía sacra» en el centro como se ha indicado, al modo de los alcázares orientales; poco se parece esta planta a lo romano antiguo ni moderno, que debía ser el modelo para los autores de El Esco-

rial según Sigüenza y otros testimonios; pero en esto no lo siguen, como tampoco en las cubiertas y flechas de pizarra a la manera de Flandes.

En consecuencia, la suma de una organización oriental, unos alzados romanos y unas cubiertas nórdicas ha sido un edificio donde paradójicamente se consigue la unidad, y en ésta se incluye todo lo que le acompaña: construcciones anejas, lonjas, jardines (no los actuales de boj, sino los originales de naranjos y «flores todo el año»), y hasta el estanque. Nada se escapa de las reglas no escritas de ese estilo original, propio de un conjunto único sin precedentes y sin descendencia posible; sólo algunos aspectos anecdóticos se imitaron en los siglos siguientes, hasta el nuestro.

La unidad exigió el sacrificio de algunas primeras ideas y obras parciales; se refiere esta observación, concretamente, a las flechas de las torres del Prior y de la Botica, que aparece en el dibujo de la Colección Hatfield con las bases de sus faldones en curva. Confirma este documento que llegaron a construirse así, de acuerdo con un plano auténtico que se conserva; era la forma habitual en lo nórdico.

El incendio de 1577 destruyó la flecha de la torre de la Botica, y se reconstruyó tal como está en la actualidad, sin curvas; el cuerpo principal de la flecha es parte de un poliedro arquimediano semirregular, cuya clara geometría concuerda con el clasicismo deseado mejor que la forma anterior ligada al goticismo tardío de Flandes. La nueva solución es más costosa: exigió construir una terraza perimetral con su barandilla y pilastras con bolas para elevar en medio el hermoso monumento geométrico que es la flecha actual.

La torre del Prior no sufrió ningún daño en el incendio, pero su flecha fue sustituida por la exis-

tente hoy de acuerdo con la nueva solución. Hacer esto en una obra donde se medían tanto los gastos, demuestra la fuerza de una «voluntad de estilo» que se formaba a lo largo de la construcción, pues al principio no estaba establecida; así se deduce de este episodio de las dos formas de flechas.

9. La creación del estilo de El Escorial está dentro del modo de hacer español a lo largo de casi toda su historia. Aquí se han inventado estilos muy interesantes, pero sólo para ámbitos limitados; nunca de trascendencia poco menos que universal, como los clásicos griego y romano, el bizantino, el románico, el gótico y tantos otros. Estilos típicos españoles son el visigodo, el ramirense, el mudéjar, los regionales y a lo más nacionales y, con mayor extensión, el barroco hispano-americano; pero éste no trasciende más allá de donde se habla español.

La invención de grandes estilos requiere condiciones que nuestra complicada historia ha impedido que se den en el «ser» de España; el problema de lo que ha sido y es nuestra patria ha preocupado a grandes pensadores, desde Quevedo a Julián Marías. La polémica Américo Castro-Claudio Sánchez Albornoz lo demuestra. No es objeto de este Prólogo tratar de descubrir las condiciones que han faltado para la formación de ese espíritu idealista abstracto que está en la base de la creación de un estilo, y por el contrario, cuáles han sido las circunstancias que han favorecido la acción realista concreta practicada por individuos aislados o en pequeños grupos para actuar sobre un tema arquitectónico de realización inmediata, como en este caso de El Escorial.

Cuando se procede de este modo hay que apoderarse del repertorio formal y técnico del estilo más moderno del momento, y utilizarlo como instru-

mento, sin cuidarse de su espíritu; éste es extranjero casi siempre, y aquí interesa lo nuestro. Se puede comprobar con muchos ejemplos anteriores a El Escorial: la Catedral de Palma de Mallorca hace uso del gótico con valentía no igualada ni siquiera en Beauvais, para crear un interior enorme de un carácter tan mediterráneo como cualquiera de estilo clásico y completamente original, como forma espacial y luminosidad, respecto de cualquier interior gótico de la Isla de Francia y de casi toda Europa; los pocos que se le parecen son de pequeñas dimensiones.

En El Escorial parece claro que aparte de la referencia al Templo de Salomón se quiso hacer un edificio clásico; greco-romano lo define Sigüenza. Era el estilo más moderno del momento y por eso lo eligió Felipe II antes de tener «su arquitecto», pues buscó a éste en función de la idea sobre el estilo que debía tener su obra.

Ya se ha indicado antes, y es preciso insistir en el hecho de que la elección de Juan Bautista es un enigma; la única razón aparente es que había sido ayudante de Miguel Angel durante un par de años, y por tanto conocía el clasicismo. Es probable que D. Pedro de Toledo le llamase a Nápoles inducido por un deseo de modernidad en edificios y urbanización, así como por necesidades de ingeniería militar y de saneamiento de terrenos pantanosos; pero se ignora cómo pudo saber que Juan Bautista conocía estas artes y técnicas, si, según parece, sólo tenía noticia como nosotros ahora, de sus dos años de ayudantía en que no ejerció ninguna de ellas: se limitó a traducir al dibujo de arquitectura los croquis de Miguel Angel, y a llevar la dirección y las cuentas de la obra.

Otro punto oscuro es el problema de las cubiertas nórdicas de origen gótico tardío sobre unas fa-

chadas que se deseaban clásicas romanas: estas cubiertas las quería Felipe II para las construcciones reales desde sus tiempos de Príncipe, pero no aparecen en los dibujos que se atribuyen a Juan Bautista, ni serían compatibles con la arquitectura que representan; serían tan incongruentes aquí como puestos sobre edificios de Roma (la Cancillería o el Vaticano, por ejemplo).

Es posible que el Rey tuviese desde una vaga primera intención del edificio la voluntad de hacer compatibles ambos estilos, modificando en ellos lo necesario para crear la unidad mediante la Geometría, considerada al modo de San Agustín como suprema verdad de la forma: su carácter inteligible y perpetuo por encima de las apariencias sensibles, aleatorias y temporales. Si ésta fue, aunque oscuramente, la idea del Rey, lo que necesitaba era la persona capaz de realizarla y la encontró en Juan Bautista de Toledo, del que suponía o sabía que era conocedor a la vez de lo clásico y lo nórdico. La elevación de los estilos a su esencia requería algo más que los conocimientos de un arquitecto práctico, como se ha indicado antes, y por eso fue elegido éste en vez de alguno de los que trabajaban en España; varios de ellos eran excelentes, pero limitados a su profesión.

La muerte de Juan Bautista causó el trastorno que relata Sigüenza, pero el Rey tuvo la suerte de encontrar en Juan de Herrera otro arquitecto de las mismas cualidades que el primero, del que había sido ayudante durante algunos años. Esta vez sin enigmas en la elección, pues era conocido por los servicios militares y civiles que había prestado desde el tiempo de Carlos V. Herrera es el autor de la mayor parte de la obra, como es sabido, y es de notar que sostuvo con férrea voluntad el estilo hasta los menores detalles: por ejemplo las estanterías de la Biblioteca y otras obras de madera.

Un aspecto notable que ha de atribuirse a Herrera es la organización de entradas y pasos interiores en las dos zonas laterales del «cuadro». La mayor parte de ellos son quebrados a la manera hispano-árabe, como si se quisiera conseguir cierta intimidad visual en un edificio con tantas puertas, y al mismo tiempo producir teatralmente efectos de sorpresa; el más notable de éstos se ha logrado con la retorcida y oscura entrada al grande y luminoso Patio de los Evangelistas (muchos de estos pasos quebrados han sido modificados por las reformas de tiempos de Carlos III y las actuales; hay que estudiarlos en las plantas de Perre. El Patio, considerado en su composición, es una versión clásica del Claustro mudéjar del Monasterio de Guadalupe con su templete central rodeado de flores, como estaba el del Escorial cuando se construyó.

10. La contemplación del conjunto de El Escorial deja perplejo al espectador que haya leído cuanto desde Sigüenza hasta hoy se ha escrito sobre los propósitos del fundador y de sus arquitectos. Parece que quisieron hacer una obra clásica «greco-romana», pero la realidad que se ve es una silueta erizada de nueve cuerpos de formas dispares, flechas, torres y cúpula, dominando el «cuadro» que encierra sus bases; más bien recuerda una ciudad gótica alemana amurallada, pues ningún conjunto clásico antiguo ni renacentista se pareció al escurialense. Sólo el interior de la Iglesia recuerda a lo clásico romano. También se considera habitualmente que el propósito fue crear la imagen arquitectónica del Concilio de Trento, terminado en 1563 casi al mismo tiempo que se empezaba El Escorial. El Concilio tuvo entre otros fines la unidad, el orden y la jerarquía en la Iglesia; su imagen podría ser el inmenso conjunto del Vaticano dominado por una gran cúpula acompañada por dos pequeñas que sirven

sólo para dar idea de la importancia de aquella (el «cimborrio» de El Escorial es poco mayor que cualquiera de las pequeñas). En España, el Colegio de Loyola representa en pequeño la misma idea. La obra de Felipe II y los suyos es lo contrario de una imagen de la unidad: no está clara la jerarquía de los nueve cuerpos que apuntan al cielo, ni el mayor es lo bastante grande para dominar sobre los otros. Por otra parte, la solemne teatralidad del conjunto, con el engaño sobre las verdaderas medidas de éste y de cada parte, y con los demás espectáculos que ofrece, no es congruente con los ideales de sinceridad en la práctica religiosa y en la vida secular que predicaba el Concilio y que eran uno de los objetos de la Contrarreforma.

Viendo sin prejuicios El Escorial no se adivinan los propósitos que se atribuyen a sus autores; si eran los que se dicen, fracasaron el Rey y los suyos al llevarlos a la práctica. Lo que resultó fue una imagen de la España del siglo XVI, donde la Monarquía de Carlos V y Felipe II era el «cuadro», al modo arquitectónico escurialense, donde se ejercían con relativo orden las más diversas funciones: políticas en los reynos y señoríos de España y América más o menos dependientes de la Corona; en el mundo del pensamiento, en particular el religioso ortodoxo y las innumerables heterodoxias; en las actitudes ante la vida y el mundo, influidas por Europa y Oriente, desde el erasmismo hasta el sufismo; nada era ajeno a aquel ambiente español, y El Escorial lo refleja a pesar de su aparente sencillez y claridad.

Porque sobre todo se impuso en la gran obra la voluntad de estilo «para este edificio», para la arquitectura que le era debida, para cada forma en que ésta debía desarrollarse y manifestar su valor propio en relación con el todo. A lo largo del

trabajo, la expresión de los propósitos pre-arquitectónicos, fueran religiosos, políticos o de cualquier otro género, se debió ir debilitando ante la importancia del problema de la creación de un estilo nuevo para un programa nuevo; la realiza-

ción de este propósito, ahora puramente estético, se consiguió plenamente, como por fortuna puede contemplarse hoy.

L. M. B.